

Lothar van Laak (Bielefeld)

Harald Tausch: Entfernung der Antike. Carl Ludwig Fernow im Kontext der Kunsttheorie um 1800.¹

Wie sehr Schillers Konstruktion des ‚Naiven‘ selbst ‚sentimentalisch‘ ist, ist spätestens seit Szondis Abhandlung über Schillers Schrift ein geläufiger Topos der Literaturwissenschaft. Denn die Alten – schreibt Schiller – „sind zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale, daher sie uns in eine erhabene Rührung versetzen.“ Weniger klar ist bisher noch die Frage beantwortet, *wie* diese *Darstellung* des Naiven durch das Sentimentalische sich überhaupt vollziehen kann und soll. In dieser Frage liegen fundamentale ästhetische und geschichtsphilosophische Probleme beschlossen, die in der Diskussion um das Verhältnis zwischen Spätaufklärung, Klassik und Romantik einerseits und in der Kanondebatte andererseits eher noch an Schärfe zugenommen haben (W. Voßkamp [Hg.]: *Klassik im Vergleich*, 1992; R. Von Heydebrand [Hg.]: *Kanon – Macht – Kultur*, 1998.). Denn der Blick muß sich sowohl auf die ästhetischen Darstellungsweisen als auch die (literar)historischen und geschichtsphiloso-

phischen Möglichkeiten dieser Darstellungsweisen richten, um Epochen oder Kanones zu begründen.

Harald Tausch nähert sich mit seiner Studie zu Carl Ludwig Fernows Schriften ‚Das Leben des Künstlers Asmus Jakob Carstens‘ und ‚Über den Bildhauer Canova und dessen Werke‘ diesem Problemfeld der Zeit um 1800 von den kunsttheoretischen Diskursen her. Mit der Formel einer „Entfernung der Antike“ faßt Tausch zweierlei: sowohl die (auch kritische) Entrückung des Klassischen ins Ideale, das Fernow in einer romantischen Ferne zu bleiben scheint, mit der davon ausgehenden und ästhetisch gültig werdenden klassizistischen Verheißung von Normativität (S. 18, 43, 257 u. ö.), als auch die kunsthistorische Einsicht in die unerreichbar entfernte Vergangenheit der Antike (S. 112, 138, 257f. u. ö.).

In seinem Blick auf die kunsthistorischen Kontexte der Zeit um 1800 „löst sich das Bild vom dogmatisch eine monolithische Antike vertretenden Klassizisten Fernow auf; an seine Stelle tritt eine Vielzahl bruchstückhafter Facettierungen, die hier einen das möglicherweise nur scheinbar ganz Alte der Antike predigenden Klassizisten, dort einen

¹ Tübingen: Niemeyer 2000 (Studien zur deutschen Literatur Bd. 156), VI + 360 S., 46 Abb.

eminent modern argumentierenden Kunstkritiker zeigen, der weit mehr mit der zeitgleichen Frühromantik gemein hat, als es auf des ersten Blick erscheinen will“ (S. 5). Fernows ästhetische Position wird von Tausch als eine unter sentimentalischen Bedingungen bewußt getroffene kunstkritische *Entscheidung für* den Klassizismus (als einem Stil, keiner überzeitlichen Norm) gewertet. Dieser Klassizismus – man könnte ihn fast einen ‚dezisionistischen‘ nennen – liefert der diskursgeleiteten, aber im Prinzip fast eher ideengeschichtlich und hermeneutisch verfahrenen Studie die krisenhaften „Symptome des Kunstdiskurses der Zeit“ (S.7). Diese betreffen alle Epochenströmungen um 1800 von der nachmetaphysischen Spätaufklärung bis zu Klassik und Frühromantik gleichermaßen. Sie erfassen das traditionelle rhetorische System der Textproduktion ebenso wie die Kunsttheorie, die künstlerischen Bilder-Arsenale und die Kunstkritik; und sie atmen alle schon, modern, den Hauch von Hegels Satz vom ‚Ende‘ der Kunst (S. 68 u. ö.). Für Tausch „wird ‚Antike‘ damit zum entsemantisierten Stilideal einer Theorie, die primär ‚Kunst‘ in einem emphatischen Sinne meint und [...] als Negativbestimmung jedoch zahlreichen Alternativen gegenüber[steht], gegen die es kunstpolitisch zu verteidigen ist.“ (S. 258) Daß nun gerade die ‚Antike‘ als *das* Stilideal gewählt wird, zeigt gleichwohl, daß Stil nicht nur als formale Deutungsweise, sondern eben auch als konkretes Deutungsmuster erscheint. (Hinter jedem Dezisionismus liegen – wenn auch unausgesprochen – Wertvorstellungen. Auch

schließen Diskurs und Semantik einander nicht aus.)

Im ersten Hauptteil seiner Studie interpretiert Tausch Fernows Carstens-Buch ganz radikal ‚sentimentalisch‘, „als ein Selbstbeschreibungskonzept moderner Kunst“ (S. 259); und die moderne Kunst hat sich im Zweifelsfall wohl doch immer lieber für die „erhabene Rührung“ einer „höchsten Vollendung im Ideale“ entschieden: Ganz unmodern ‚schön‘ zu sein scheint man doch gewöhnlich als ‚ganz schön unmodern‘ zu interpretieren. Gleichwohl weist die Studie diese semantische Leere einer autonomen Negativitätsästhetik nicht einfach nur auf. An Konzepten, Begriffen und Problemen wie dem Stil, dem ästhetischen Gegenstand oder dem Ausdruck entwickelt Tausch die von Fernow geleistete Umdeutung dieser ästhetischen Kategorien sehr genau. So zeigt er z.B. an Fernows Stilbegriff und Nachahmungskonzept, „daß hier Denkmodelle der Aufklärung eingesetzt werden, um kunstgeschichtliches Denken überhaupt erst zu begründen“ (S. 63), am Problem des ästhetischen Gegenstands, daß Fernow „in weitaus höherem Maß als diese [die Weimarer Kunstfreunde um 1800] bereit ist, nicht die Gegenstände der bildenden Kunst, sondern die entgegenständlichte Schönheit der Darstellung als obersten Gesichtspunkt der Kunst anzuerkennen“ (S. 139f.), oder an der Zeichentheorie, daß Fernow „der romantischen Inanspruchnahme des ‚Ausdrucks‘ die Notwendigkeit zu dessen Objektivierung vor Augen zu führen“ (S. 133) bestrebt ist.

Im zweiten Hauptteil wird Fernows Canova-Schrift eine ebenso einläßliche Lektüre gewidmet wie

zuvor seiner Abhandlung über Carstens. Tausch führt hier die Überlegungen zur Durchsetzung eines pluralisiert gedachten Stilbegriffs nun dahingehend weiter, „daß die Idee von Stilreinheit, die Fernow theoretisch zu begründen sucht, einer historischen Situation abgetrotzt ist, in der ein Pluralismus der Stile sich durchzusetzen beginnt. [... Dieser Prozeß ist] Teil einer tiefgreifenden Umstrukturierung in jenem Bild, das man sich um 1800 von der Antike machte, und sie hat möglicherweise höchst folgenreich auf dieses Antikenbild zurückgewirkt.“ (S. 237) Wenn im Blick auf Fernows Kritik an Canova also die ‚naivere‘ Kunst der Bildhauerei in den Blickpunkt rückt, wird diese von den zuvor entwickelten sentimentalischen Grundannahmen (S. 196) her besonders prekär. Sie wird daher darauf verpflichtet, im „höchst emphatischen Sinne sie selbst [zu] sein.“ (S. 206) Denn „Fernow meint mit einem ‚antiken‘ Stil vielmehr ein nicht mehr mimetisches, sondern nur noch sich selbst bezeichnendes, die eigene Materialität nicht verleugnendes Werk.“ (S. 213) Dieser ‚Materialität‘ kommt man letztlich aber wohl erst mit ei-

ner Theorie ästhetischer Erfahrung bei, die über die Diskursivität hinausgeht.

Das Problem stellt sich mithin neu: Die Darstellungsweisen haben sich grundlegend verändert. Auch die Plastik soll zeichentheoretisch selbstbezüglich werden – ohne daß sie stilistisch eben noch *selbstverständlich* wäre (mit allen kunsttheoretischen und hermeneutischen Problemen). Denn „Fernow sieht einen Unterschied der Moderne zur Antike darin, daß sie im Gegensatz zur Antike gezwungen sei, sich des Mittels der Allegorie zu bedienen. [...] Der Plastik der Moderne ist von daher eine konstitutive Paradoxie eingeschrieben: Ihrem Versprechen sinnlich erfahrbarer Körperlichkeit und Gegenwart kontrastiere ein auf das geistigere Auge berechnete Reflexivität, die sich nicht anders denn durch attributive Bedeutungsträger verständlich zu machen in der Lage sei [...]“ (S. 242f.) Oder, um es mit Schiller zu formulieren: Nichts bedarf des Sentimentalischen so sehr wie das Naive. Dieses kunsttheoretische Grundproblem zu erhellen, leistet Tauschs Studie zu Fernow ihren Beitrag.